

戏剧“写意”析疑（六）

张美芳

—

误解了易卜生戏剧，只盯住各类现实问题，把剧场当成演讲台，演员充当演说家。这明显是误入了歧途。而黄佐临则力图打破国内易卜生的自然主义戏剧和镜框式舞台一统江山的局面。

其次，他们的“写意戏剧”都力图纠正评论界把剧本等同于话剧，甚至只把目光对准剧本、无视表导演艺术的状况。余上沅等人明确指出戏剧是一门舞台艺术。而黄佐临的“写意戏剧观”所包含的斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、梅兰芳三大体系，也都是导演、表演的问题。

最重要的是，他们都是在西方戏剧的反射作用下重新认识中国戏剧的。这种比较和印证很可能会因为忽视双方文化背景和历史进程的巨大差异而有生拉硬扯之嫌。但是，这一过程毕竟使我们在一个深广的参照系下对中国传统戏曲获得了新的认识和新的自信。

不过，相比之下，黄佐临进行写意戏剧实验的时机已经很成熟了，他的“写意戏剧观”也确实是由于实践的需要催生出来的，并非像“国剧”那样在很大程度上是由单纯的爱国激情和艺术理想促发出来的飘渺的构想。

不管建国后的政治气候给戏剧带来多么大的制约，一个稳定统一、力图建设新中国自己的文化事业的国家给黄佐临各种名目的试验提供了稳固的物质条件。刚一解放的1949、1950两年，国家就建设了北京青年艺术剧院、北京人民艺术剧院和上海人民艺术剧院三个国家剧院。有专业剧场、固定经费以及专业演员，黄佐临本人还担任了上海人艺的副院长，1955年又冠以剧院总导演之职。硬件方面没得说。这所有的一切都是国剧运动者们梦寐以求、却没有实现的。1925年7月，余上沅、闻一多、赵太侔一到北京就和孙伏园共同拟定“北京艺术剧院计划大纲”：“我们的意思是要在最短的期内办起一个‘小剧院’，……这是第一部工作，然后再从小剧院作起点，我们想集合我们大部分可能的精力与能耐从事戏剧的艺术。”²⁴ “我们非写实的纯粹艺术，并不是空泛的，如果把它试验起来，也不难使它实现。我们现在很迫切的需要一个实验剧场，因为我们有许多的事要试验，要是我们肯下几年的工夫，诚意的去苦

干，谁敢说几年后，新形式的中国国剧不会呈现于世界上？”²⁵ 但现实条件根本不允许他们像黄佐临那样，从斯坦尼斯拉夫斯基到布莱希特、到中国式的史诗剧、再到写意戏剧一步一步探索。

从社会大环境上讲，建国初期是民族意识空前高涨的年代。中国在政治上走了一条反西方资本主义的“社会主义”道路，文艺上也打出“民族化”的鲜明旗帜。在这种情势下，提出“创建民族演剧体系”和“写意戏剧”不仅是可行的而且是必需的。这和二十年代文化崇洋时代截然相反，余上沅等人在不恰当的时候提出“国剧运动”的口号，不幸成为了众矢之的，其历史功绩不由分说一概被抹杀，直到近年来理论界才开始重判这段历史。设想一下，如果余上沅等人的“国剧运动”推迟到文革后提出，很可能会备受赞誉和支持，在实践摸索中走出一条自己的路来。但这也仅仅是假设，他们美好的构想只能留给黄佐临去绘蓝图了。

再者，到黄佐临进行话剧实践时，布莱希特戏剧的理论和实践体系已经成型。他从中国戏曲里学到的串场人、叙事体、话剧加唱等等已经是有形的成果，可以为黄佐临提供一个范本。1935年余上沅陪同梅兰芳访苏之前，西方重要的大导演们还没有真正看过中国戏剧，也无法从中国戏曲里汲取自己所需的养分，余上沅自然不知道怎样把中国戏曲的特质融汇到西方的话剧中，毕竟它们是两个截然不同的自足的艺术体系。这是个难以跨越的鸿沟，而布莱希特是个跳板，因为他搞的是话剧，但是借鉴了中国戏曲。正如黄佐临所言：“学习斯坦尼斯拉夫斯基如果学不到家，可能产生自然主义倾向(对生活化的误解)；学习民族戏曲传统倘只发展到加锣鼓点、说韵白，最好也好不过传统戏曲，这使我想到布莱希特，从他这里是否可能得到启发？”²⁶ 没有布莱希特就没有黄佐临的“写意戏剧观”。黄佐临解放之前在戏剧舞台上的一系列创新如果放到解放后一定可以归入写意戏剧的范围：1943年导演《日出》时，他把打夯队安置于乐池里，在主场戏进行时又砸又唱，打破了戏剧幻觉和空间限制；1946年导演《升官图》时，用一张放大的钞票作舞台台框，又在空荡荡的舞台上放置一枚硕大的铜钱，让官僚政客从钱眼里钻进钻出……可是当时他并没有提出“写意戏剧观”的口号。可见当时这种实践并不是自觉的行为。正如我前文分析的那样，“布莱希特戏剧”是“写意戏剧”的引子和导火索。如果没有布莱希特的反射作用，黄佐临不可能以“陌生化”的眼光重新审视中国传统戏曲。

从艺术观上看，国剧运动主张艺术与生活实践的分离，追求一种审美自律性；而黄佐临是“入世”的，力求艺术与生活实践、革命实践的紧密结合。建国后的戏剧本身就是“国家戏剧”，1992年黄佐临提到上海人艺的剧目组成时，还说总共有三类：方向剧、国外戏剧和比较艺术化的剧目。其他的剧院应该也不例外。艺术的体制化一方面为黄佐临的实践提供了保障，另一方面又会造造成有形或无形的压制与服从。所以，僵死的并不是自然主义和斯坦尼体系，而是体制下的戏剧运作。但是，黄佐临不可能改变国家的文艺政策，只能把靶子对准所谓的易卜生—斯坦尼体系，反让话剧界对真正问题一叶障目，不见泰山。“写意戏剧观”在短时期内确实扩大了话剧界的视野，为话剧在中国的发展指了一条新路。但也因其对病根的忽略和遮蔽，将话剧问题的探讨引导到表层上。我们可以看到，今天的戏剧试验轰轰烈烈，剧场依旧门可罗雀。

无论是国剧运动者们、还是黄佐临，“写意戏剧”都是对中国戏剧发展方向的想象。这种想象不是孤立的，而是被放置于一个世界总体大框架之中。当中国人被迫走向世界之时，就无法在世界之外谱写自己的历史了。如果中国戏剧要获得世界剧场上的一席之地，当然不能仅靠模仿。况且从观众接受角度来看，单纯的模仿也不行。实际上，中国民间传统戏曲历经各种风波、运动和打击，一直处于“野火烧不尽，春风吹又生”的状态。而话剧作为外来货远远没有真正深入民族心理和社会结构的深层。那么，就只能走自己的民族化的路。国剧运动的办法是“分而合之”：既然西方已经出现反写实的潮流，那么中国戏剧应该保持自己审美、艺术方面的独立品格，等待西方戏剧由写实风格渐渐向我们的写意传统靠拢。最后殊途同归，达到古今中外共通的戏剧之梦。而黄佐临的“写意戏剧观”采用的是“合而分之”的路线，即将世界上最优秀的戏剧体系，比如：莎士比亚、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、雅克·柯波……一概“拿来”，融会贯通，达到自成一家的民族演剧体系。布莱希特走的就是这条路，他成功地化用中国戏曲的某些手段，形成了具有开拓性的西方戏剧。

国剧运动的抱负由于当时历史条件的限制没能施展。但是今天看来也是镜花水月。在余上沅、赵太侔等人的想象中，西方话剧正在向我们的传统戏剧趋同、靠拢。事实是，虽然叶芝、莱因哈特、阿尔托、布莱希特、梅耶荷德、热奈、格罗托夫斯基等都曾向包括中国戏曲在内的东方戏剧学习，但是没有人会说残酷戏剧、史诗体戏剧或质朴戏剧是东方式的戏剧。他们对西方戏剧“三一

律”传统的反叛被视为是对古希腊戏剧传统的回归和戏剧本质的趋近。而中国戏曲等充其量是古希腊剧场的完美诠释，是保留了戏剧原生态的活化石。“但是中国的京剧对希腊古剧作了一种深刻的诠释，因为那使人联想到的希腊特征，以一种自然的思考方式，一种深刻的内在精神，体现在中国戏剧里。”

27 “……某些亚洲的戏剧形式和艺术家们确实深深打动了我……我又遇到了我的原点，和那看起来令我远离之，实际上又领我回归的整个旅程……。”²⁸黄佐临立足本民族传统、化西方为我所用的道路倒是和布莱希特等人对东方戏剧的利用有异曲同工之妙。但是在中国，很多事情还得另当别论。话剧初入中国是攀附于现实政治需要的，甚至可以成为政治的晴雨表。话剧最火的时候都是应现实政治的需要而被“炒”上去的，比如：抗战、文革、粉碎“四人帮”。所以不管话剧界人士如何从艺术角度进行反思，都不能从根本上拯救话剧。一个不可忽视的事实是：多数时候人们看话剧不是冲着艺术去的，而是在政治激情的鼓动之下冲着其现实内容来的。80年代中期以后，阶级斗争不再是第一任务，人们关注的焦点转移到经济建设上来，话剧自然就失怙了。在话剧行情持续走低、戏剧防线在包括影视在内的多样化娱乐形式的冲击下全面溃退之时，无论戏剧实验多么变化万千也鲜有人问津。圈子内无论有多少变革，理论探讨多么热火朝天，也只是在夜郎国内的锣鼓喧阗，对于广大圈外人士而言，话剧是个被遗忘的角落。沾上话剧的人或被视为守旧过时，或可自诩为先锋前卫。无论是被放逐还是自我放逐，话剧在事实上已渐渐从人们的生活和记忆中隐退了。

第三章记忆与忘却

一、引子

黄佐临比余上沅等人的幸运之处在于他有时代的优势。毕竟时代在进步，后人的接触面要广一些。国剧运动有关“写意戏剧”的论述只能在抽象的中西比较大框架下进行，而黄佐临可以具体把他的“写意戏剧观”放到“梅、斯、布”三个艺术体系的结构中比较，显得更细致、更具体、更有时代感一点。国剧运动时代，话剧刚刚引进中国，新旧戏剧混战不休，一片混乱，国内的戏剧事业是百废待举，余上沅、赵太侗等人想要扮演的角色是民族戏剧事业的拓荒者和总设计师，他们有完整的、全局性的建设计划，包括：建立演员训练学校、戏剧博物馆、戏剧杂志、艺术剧院、请外国戏剧名家来讲学、出资送

学生出国留学攻读戏剧等等。所以他们的理论建设具有创始性、基础性和全面性。而黄佐临担当上海人艺总导演的时代，戏剧事业在中国已经步入了轨道，秩序确定、分工明确，黄佐临关注的当然是导演的艺术实践方面、舞台表现手段问题，涉及面相对要窄一点，专业性可以更强一些。

但我们更要注意，虽然国剧运动的发生比黄佐临提出“写意戏剧观”要早近四十年，可是就写意戏剧的理论建设来说，国剧运动者们的分析有着学者式的严谨，而黄佐临的表述更多一点艺术家灵感突发的成分。从对戏曲特征的总结上看（前两章已有分析介绍），虽然同用了“写意”一词作为本质概括，而且，40年代，黄佐临和余上沅曾经共事多年，但是黄佐临的“写意戏剧观”确系另起炉灶，比国剧运动的相关论述要模糊含混。黄佐临总结的戏曲内外四大特征在国剧运动中都已讨论过，而且余上沅等人的分析更详细、更深入、更透彻。所以黄佐临对中国戏曲特征的概括完全是未充分利用前人资源和成果的一种重复建设。一来可见，国内理论研究的各自为营，同是研究中国传统戏曲，齐如山、余上沅、焦菊隐、黄佐临都各有自己的一套，我们不提倡理论上的整齐划一，但是互相借鉴还是必需的，至少可以避免不必要的人力和物力浪费，也可以形成深厚的历史积淀，促进戏剧理论建设的进步。二来可见，国剧运动淹没在历史的尘土中，被人遗忘了。所以，虽然“写意”一词是经国剧运动者的使用才传播开来的，可是人们常常只把它和黄佐临联系在一起，《黄佐临的戏剧写意说》一文就认为：“‘写意’是黄佐临同志在对中国古典戏曲与西方话剧传统进行比较之后对戏曲的实质所作的概括，更重要的是，它是整个佐临戏剧观的核心。”[1]“有些文章批评佐临同志使用了写意戏剧的概念。其实在戏剧中借用写意一词并不是佐临同志首创。写意一词究竟从什么时候出现于戏剧中，我没有作过调查研究，不过，我记得程砚秋在1933年已有‘写意的演剧术’的提法。”[2]同是提出“写意戏剧”，却一被记忆，一被忘却，这是为什么？

表层的原因之一是国剧运动失败了。只有纸面上的理没有实践成果，再怎么好的理论也会大打折扣，世俗往往以成败论英雄。

“‘国剧运动’！这是多么庄严的一面旗帜！

据说，这面旗帜的高张已经不止一天了，大概是我们没有眼福吧，除了偶然听见一二声摇旗者的呐喊之外，至今还未曾见过所谓的‘融合贯通，神明变

化’的‘国剧’究竟是怎样的玩意——虽然留美归来的国剧运动的首领余上沅先生已经一再地解释过了。”[3]黄佐临提出写意戏剧观的初衷也只是要大家放宽视野，用多种戏剧观指导创作，众人也是一再要求拿出实际成果，直到《中国梦》的成功才算有了个交代。

之二就是余上沅本人在舆论的压力和现实革命任务的催促之下投身于戏剧教育活动，组织一些适合革命形势的戏剧。对于国剧和写意戏剧也就闭口不谈了。这个结局，余上沅早有预料：“我们要用这些中国材料写出中国戏来，去给中国人看；而且，这些中国戏，又须和旧剧一样，包含着相当的纯粹艺术成分。这个目的，只能说是假定的；并非是我们乖觉，也许将来我们不得不见风使舵。”[4]而黄佐临似乎是百折不回，他提倡“写意戏剧观”跨时长，理论和实践有一种历史延续性。

但是最重要的原因还是接受问题，即这项运动是否契合时代精神背景，是否能博得意识形态和戏剧共同体的认同。确切地说，只有经过二度过滤的过程，“写意戏剧观”才能在中国扎下根来。

二、二度过滤问题

从时代的精神背景来来看，中国知识界对新戏的召唤本就不是出于内在的美学需求，而是试图通过文艺变革来影响社会文化变革，促使民众关注革命现实，激励民众投入事关民族存亡的重大社会政治问题中去。而国剧运动坚守艺术的独立审美价值，试图和社会政治拉开距离，很自然的将自己置于非主流的位置，那么遭到主流意识形态排斥和贬抑并最终成为“站在时代低洼里的几个多少不合时宜的书生”是顺理成章的事。从宣传与艺术的关系来看：五四运动对剧本内容的强调可见其立足点是宣传压倒一切，而国剧运动提出“写意戏剧”正是对艺术尺度的倾斜；国剧运动失败了，五四运动所提倡的话剧也没有成功，但在话剧史上却一得肯定，一遭批判，不难看出中国历史对于话剧在宣传与艺术间的决断。

24 徐志摩《剧刊始业》，《国剧运动》第4页。

25 《余上沅研究专集》，第77页。

26 《导演的话》第 143 页。

27 斯达克·杨《梅兰芳》，《梅兰芳艺术评论集》中国戏剧出版社 1990 年版，第 705 页。

28 尤金尼奥·巴尔巴《戏剧人类学的诞生》，《戏剧艺术》1998 年第 5 期。

[1] 《黄佐临的戏剧写意说》，《戏剧艺术》1983 年第 4 期。

[2] 《充满符号的戏剧空间》胡妙胜著，知识出版社 1985 年版，第 475 页。

[3] 田禽《中国的戏剧运动》，《民国丛书》·第四编·63。

[4] 《余上沅研究专集》第 51 页。

厦门大学图书馆